



§

Anno IV 6/2015 - n.15

WINTERBLATT

AUF DEN EIN WINTERSCHATTEN FÄLLT

L^AT_EX Literature Project

email: antioniodiavoli@gmail.com

web: <http://federicofederici.net>

blog: <http://leserpent.wordpress.com>

cover: *The dark side of the room*, F. Federici

... *Miles in the sky*, Miles Davis

In *Questioni private* di Andrea Carraro (Marco Saya Edizioni, 2013)

CINQUE CONGEDI D'ADDIO

Federico Federici

¹Congedarsi è l'atto, forse un po' formale, di chi si allontana senza ipotecare il futuro con il peso di un addio. Eppure le parole di Carraro affondano nel ripetuto fallimento di prendere una volta per tutte le distanze da qualcosa o qualcuno, voltare le spalle, magari con una scusa, e andarsene. Il loro scopo è subito chiaro: porre fine a un'incertezza, essere definitive, provocare un addio, senza falsificarlo con vuote formule di cortesia, rimuovendo ogni puntello biografico, seppellendo memoria su memoria. Tra le macerie urlano ancora le mille morti che un uomo si dà vivendo ed è lì che resta intrappolato il dolore, in attesa di essere giustiziato dal tempo e mutilato dal corpo.

Le due sezioni d'apertura (*Ode al padre* e *Ode agli amici*) costituiscono un unico *incipit* esteso, che assume spesso il tono di un invito a comparire, rivolto a imputati che sono anzitutto custodi e testimoni della coscienza di chi si appresta a liquidarli, giudicando se stesso. La sentenza è già scritta e non prevede assoluzione, ma solo discussione del caso, elencazione di colpe e discolpe, lettura finale delle ragioni e congedo.

La prima ode sfiora alcuni temi della celebre lettera kafkiana, nella quale la figura paterna tende a stagliarsi su tutte le altre, aspra e intransigente col figlio. Qui non sono però contrapposti ammirazione e disprezzo verso un'autorità comunque riconosciuta, ma difficile da scalfire con le sole ragioni dell'adolescenza. Il padre, l'antagonista *per natura*, si trova costretto in una condizione di subalternità nel presente (rispetto al figlio) e nel passato (rispetto al proprio padre). È come se lo spazio di una generazione fosse saltato e questa mancanza dovesse venir riscattata.

La falsificazione della firma sul libretto scolastico appare all'inizio poco più di un aneddoto, uno spunto qualsiasi per il racconto, ma introduce in realtà il tema di una sostituzione simbolica ben più profonda, utile alla rimozione della figura paterna, sulla quale si incentra l'intero componimento.

Impossessarsi di un segno ha il valore di una iniziazione: si acquista

¹In *Questioni private* di Andrea Carraro (Marco Sava Edizioni, 2013)

il potere dei padri delle origini, se ne riconosce e impara la lingua per imitazione. Con questa premessa, la diade originale-derivato si modella a esprimere la progressiva corruzione di paternità-discendenza.

Non c'è confronto di tratti somatici o caratteriali, ma dei successi dell'uno e i fallimenti letterari dell'altro, quasi che ciò fosse sangue, carne, gene corrotto o corruttibile. Si scopre così che non sono il colore degli occhi, il taglio del naso, l'ampiezza della fronte a rendere il figlio riconoscibile al padre, ma l'atmosfera, l'intreccio che regge un racconto. Il corsivo che chiude la prima sezione («è vero papà è vero che ho scopiato/ mi piaceva ho cercato di riscriverlo meglio/ perché non si può? che c'è di male?») sembra sospendere all'improvviso la storia su un punto vuoto, in un misto di orgoglio e tenerezza, nell'inesprimibile pudore di una tormentata confessione (scusa padre se ho i tuoi occhi ma sono più chiari, se ho le tue mani ma sono più forti, se ho il tuo portamento ma sono più alto), ancor più tragica perché fatta al culmine di un amore che non si può comunque respingere, rivolto a «un padre che senti che se ne sta andando per sempre/ e che di suo non resterà niente/ se non un ricordo pieno di vergogna». A un certo punto, la falsificazione avrebbe potuto spingersi sino a un *reale* scambio di persona da commedia/tragedia degli equivoci, se si fosse ascoltata la madre «[...] che diceva *perché non leggi il romanzo di papà?/ e magari lo usi tu [...]*».

È la vicenda di molti rapporti nei quali un figlio lascia un genitore indietro nel tempo, figura imperfetta e non più perfezionabile, condannata, a suo discapito. La competizione tra generazioni sembra allora persino superiore agli individui, cruda ragione di guerra che mette uomo contro uomo.

Il giovane soldato che si avvicina all'eroe vuole competere con lui nel mito per prendere il suo posto e questo richiede di saltare «passaggi e passaggi di tempo», dei quali si sono perse la ragione e la memoria. L'approdo però non è nella gloria dello scontro finale, su un luminoso campo di battaglia, ma accanto a un letto di morte, in un lungo racconto che non tralascia neppure l'ultimo bisbiglio, vero o immaginato: «anche questa è materia di romanzo!». La scrittura non consuma il dolore ma, continuamente ripresa da qualcosa che le resiste, diviene lotta, agonia, puntiglio di strappare tutti i fili d'erba in un prato, uno dopo l'altro («dopo 16 anni finalmente mollalo in pace/ quanto ancora vuoi fartela fruttare questa storia/ che incolpando lui in qualche modo t'assolve?!»).

Padre e figlio stanno al mondo per combattersi, perché in due si amerebbero solo in un unico corpo, che non separasse i destini. Il vincitore è un sopravvissuto, al quale tocca una pena maggiore, mentre l'altro,

sprangato a sangue, «[...] nel sogno/ finiva come Pasolini all'idroscalo», «e tornava senza pietà ogni notte/ e tu nel sonno piangevi e ti disperavi/ ma intanto non potevi fare a meno di picchiarlo e di insultarlo».

Questo pensiero, che scava, riaffiora, scompare insinuandosi altrove, ha un corrispettivo naturale nella struttura del testo, che rinuncia in partenza a uno svolgimento lineare, giungendo ogni volta sul filo dell'ultimo istante, prima di compiere un balzo all'indietro e avanzare di nuovo verso quel punto da un'altra direzione, a una profondità diversa (l'infanzia, la scuola, la malattia della sorella ecc.). Ogni prospettiva inquadra nuove debolezze e contraddizioni dell'uomo («e poi anche se ateo in clinica/ si ritirava nella cappella a piangere e pregare») e neppure a sciogliere il nodo tra Letteratura e realtà si guadagna il riscatto («ma era successa davvero quella cosa oppure/ l'avevi raccontata tu così per riscattarlo/ un po' da tutto quel fango che gli avevi buttato addosso»).

Uno dei passaggi più tesi riguarda l'ultimo romanzo del padre, spedito a editori importanti, nella speranza di un trionfale riscontro. Ancora una volta, è il figlio ad avere successo, sullo sfondo di un gioco di firme e contatti con Feltrinelli, in procinto di diventare il suo editore.

Il giorno della presentazione de *Il branco* al Festival di Venezia sigilla l'eterna sconfitta. Da allora non basta più ripetere che «tutti lo sapevamo che lui era scrittore», né ripetersi che «Se c'è riuscito lui perché non devo riuscirci io?/ Che io valgo meno di lui come scrittore?».

La trascrizione «alla macchina da scrivere e poi al computer» di «[...] tutti i suoi ultimi parti/ vergati a penna con mano tremolante», quelle «[...] cose stantie e piene di errori», che volevano imporsi non in forza del loro valore, ma di un'autorità che improvvisamente mancava o forse non c'era mai stata, è l'ultima demistificazione del potere originale della firma e del segno.

La scelta di strutturare l'ode come un unico flusso, privo di punteggiatura eppure narrativamente coerente, oltre a costituire una messinscena della fragilità stilistica del padre, si mostra qui particolarmente efficace per puntellarne le macerie, ora che «[...] tutto ciò che scriveva/ era diventato uno strazio ortografico/ non azzeccava più un accento/ gli scappava via la consecutio/ faceva periodi lunghissimi senza virgole/ forse imitava pateticamente Joyce». L'eroe di un tempo, «[...] con quel diploma di maestro/ preso durante la guerra chissà come», ha fallito per l'ultima volta, con un «[...] romanzo senile muffoso poi/ storia di un vecchio professore in pensione», per colmo di sorte.

La morte letteraria arriva in leggero anticipo su quella biologica, già predisposta dalle stringate e inutilmente cortesi formule del rifiuto edito-

riale. Non fu necessario aprire la busta per capirne il contenuto, perché la morte è anzitutto sintomo, improvvisa mancanza di peso.

La pellicola si riavvolge ancora: per un attimo il padre rivive nei bagni al mare, nelle mangiate di cozze sulla Riviera di Ponente, nei ritorni notturni a Montefalco «al buio in mezzo agli orti e agli alberi da frutto/ senza neanche una torcia o un accendino». Poi l'uomo amorevole che dà il bacio della buonanotte è ricacciato nel corpo sanguinante, massacrato dal figlio, che lo aveva accettato per genitore senza averlo scelto, consegnato ai secoli da un'invettiva che, come un fuoco, si rianima sempre in punto di spegnersi.

Lo scavo prosegue, raggiunge l'infanzia del padre, messo alle strette dal nonno, quel Maestro Altiero, «[...] uomo irreprensibile e bigotto/ più cattivo di un diavolo incarnato», che «[...] quando passava i paesani/ si levavano il cappello lo ossequiavano/ borghesi e bottegai e contadini». Risale ad allora la prima battaglia perduta, scrivendo inutilmente canzoni, «perché nell'albo di famiglia/ lui figura musicista e tu impiegato». La doppia bocciatura a scuola, le precoci iniziazioni al sesso («a fare gare di seghe coi compagni tuoi adolescenti/ davanti alla quercia di Madonna Della Stella») avevano disonorato la famiglia, non meno dell'adesione al fascio dalla prima ora, tutto sfuggito di bocca alla povera zia Pina, subito pentita di aver consegnato al nipote i semi cattivi delle proprie origini.

Carraro scrive e riscrive il suo congedo, evitando facili scorciatoie assolutorie («ma come potevi promuovere tuo padre/ anche se aveva i mesi contati/ tu che a stento promuovevi te stesso»), mostrando anzi una lucidità dolorosa, che distingue tra la residua pietà filiale verso l'uomo che gli ha rovinato la vita e il giudizio sullo scrittore di ieri («il suo libro di racconti che gli avevano stampato/ cinquanta anni prima era perfetto lo giuro/ manco una virgola fuori posto») e di oggi («quella roba insomma ch'era vecchia e sciupata/ ancora prima di venire scritta/ e lui ancora immaginava pubblicata»).

L'ultima divagazione è una raffica di fendenti, che manca quello fatale e riporta l'ode all'inizio, al «[...] padre mio ch'è morto/ da sedici anni/ e ancora non posso congedare».

Dai legami di sangue, si passa all'amicizia virile della seconda ode, con uno stacco di tono impercettibile, quasi un cedimento nella voce di chi non vuol scordare neppure chi è «perduto da più tempo/ ma ancora vivo/ nel cuore e nella memoria».

A differenza del precedente, questo testo contiene nel preambolo una dichiarazione di intenti, una richiesta *forse* di perdono, per la paura di sparire, o per aver rinunciato prematuramente al sogno, «per quella follia

che ti piglia a volte/ nella prima giovinezza/ quando hai tutto e ti sembra di non avere niente». Gli amici, impegnati nelle prime lotte contro le avvisaglie del destino (Rosario «perdente predestinato», Sandro convinto «[...] che la politica/ è fatta di ladri e non ha valore/ e che solo le pecore vanno a votare», Francesco «che tanto hai ferito/ nella tua vita di padrone/ e mai di servo» ecc.) sono chiamati, uno dopo l'altro, nella duplice veste di testimoni e giudici dell'autore verso se stesso, perché l'uomo, per resistere, ha bisogno di trattenere per sé dei legami, sottraendoli al quotidiano *commercio* e, contemporaneamente, sottraendosi alla loro *tirannia*.

Su questo «grado zero», aggirando la «nostalgia fine a se stessa» e il rischio di una poesia capace solo di giocare con le ombre, inizia l'ode vera e propria, una piccola *spoon river* degli ancora vivi, quasi una litania per l'alternarsi dei «t'amo e t'ho amato» rivolti agli amici, che rinforza continuamente il verso, come nel celebre sonetto *Saprai che non t'amo e che t'amo* di Neruda.

Sono convocati tutti, «[...] perduti/ e traditi per fedeltà/ a una storia a un'idea di verità/ soltanto mia/ o per cinismo se preferite/ per allungarvi la vita se va bene/ di un lustro o due», inchiodati a banali sconfitte che sono altrettante morti («[...] ti sentivi grasso/ e non venivi al mare/ per non farti vedere»), o riscattati in minuscole resurrezioni provvisorie («[...] eri grande nella parte del giocatore d'azzardo/ quando facevamo il pokerino sul feltro verde/ di casa tua e smazzavi le carte con la cicca in bocca/ adocchiando la boccia di whisky»).

Ogni amico è introdotto o ripreso al discorso da una dedica d'amore («Ho amato te Rosario/ per la tua anima/ e il tuo sorriso/ che non concedevi a tutti», «Amo pure te Francesco/ certo non per adesso/ che mi manchi di rispetto» ecc.) o di riconoscenza («e amo te Guido infine/ per i brividi della trasgressione/ che mi hai regalato/ in anticipo sui tempi/ [...]/ e le altre mattane che mi facevi fare»), che si sviluppa in libere rievocazioni e strappi alla memoria, definendo con pregi e difetti un unico affetto («e t'amo ancora [...]/ per aver scelto di mentire/ su una quantità di cose/ con me e con tutti/ non per ambiguità o doppiezza/ né per utilità/ ma per sfacciato amore» e «per essere stato vile come me/ quando ci rubarono il vespino/ nuovo di zecca da sotto il culo»).

Attraverso questo tratteggio di caratteri e figure e la scelta di dare risalto a certi dettagli nei bozzetti d'ambiente («[...] le decalcomanie di donnine/ d'altri tempi sulle ante», «o la gigantografia di Tommy/ che si apriva a ventaglio/ sullo smerigliato vetro della porta»), Carraro continua sul filo di un realismo mai esasperato, mai calligrafico, tipico di chi, con un paragone cinematografico, ha già esplorato la scena, sa dove piazzare la

cinepresa e come muoverla, senza che ciò si trasformi in esercizio di stile. C'è ovunque il gusto forte di rendere l'arsura della presa diretta, il piano sequenza della memoria, rinunciando a qualsiasi montaggio a posteriori («questa roba qui non è per loro/ dico per i critici/ che tutto sanno che tutto hanno letto/ sempre pronti a sbuffare/ a alzare il mento/ ma solo per voi amici»), dando alle parole il sapore di una sbronza tra amici, in cui non conta la qualità dell'alcool, ma la sua quantità e la compagnia. L'ultima strofa, brevissima, è un brindisi “alla goccia”, che lascia le colpe e il perdono sul fondo del bicchiere e in gola un retrogusto di disincanto.

La tensione sin qui accumulata si spezza di colpo nel terzo testo, vero e proprio spurgo dell'anima. È un susseguirsi di graffi («e quando in un ristorantino di Parigi dicesti ma com'è/ dolce questa lingua e lui ti fece Dio mio come sei/ provinciale Andrea mi dai i brividi»), di guizzi di puro sarcasmo («ma bravo il nostro scrittore/ che scrive i suoi romanzi al lavoro/ e tu rispondesti sì certo/ peccato che c'è confusione»), di scuse assurde («e quando andasti via dalla spiaggia dicendo con la/ sabbia ci possiamo ferire»), ripicche («e quando stroncavi questo e quello/ come se niente fosse/ perché ti avevano rifiutato il romanzo»), segrete contraddizioni («e quando prima di dormire ti segnavi di nascosto»), debolezze imperdonabili («e quando si perdeva la merda in ospedale povera/ mamma e non potesti chinarti a raccogliarla perché ti/ faceva schifo») e iniziazioni alla morte («e quando ragazzino ti eri spinto fino all'ultimo/ stanzone e ti eri affacciato per una frazione di secondo/ e l'avevi vista tua nonna la tua nonnina in quel letto/ d'ospedale che rantolava e già fuggivi [...]»), tutta una trama sfilacciata che la coscienza rigetta e non ricomponе il tempo.

Intere strofe o versi tranciati in un punto qualsiasi passano come residui sulla corrente di un fiume, che fruga dovunque durante un'esondazione, sospinti da uno scatto di nervi che non scarica completamente il dolore dei mille appuntamenti mancati o malamente sciupati, ma lo spinge avanti a forza di «e quando...», «e tutte le volte che...», sino a dove arriva lo sguardo, prima di infilarsi nel gorgo. A nulla serve allora aver «[...] da ridire anche sul modo di morire».

Gli ultimi due testi sfilano dopo la parola *fine*, come un'interminabile dissolvenza.

Il primo, rivolto a se stesso in terza persona, è l'attraversamento di un desolato paesaggio interiore, sino alla nuova rivelazione del mondo. Riaprire gli occhi è rinascere dal corpo stesso del dolore nel proprio corpo, ferendosi ancora una volta però con la luce che neppure par vera.

Un uomo, che «[...] si tingeva/ perché non voleva assomigliare/ a suo padre vecchio [...]», organizza mentalmente i gesti e le ragioni per fare

una visita sulla tomba dei genitori, dove «[...] da tanto mancava/ e dove a dire il vero era stato una volta sola». La memoria è precisa e il morso del freddo sui fiori altrettanto. Un'unica logica consuma uomini e cose, il padre «[...] nell'urna di ceramica e non di bronzo», la madre nella «[...] bara di frassino incassata nel fornetto», senza riavvicinarli neppure da morti. C'è l'idea di raccogliere «[...] quei bucaneve/ sotto al muretto mezzo carbonizzato dai vandali/ del quartiere e farne un bel mazzetto», di portare finalmente una lacrima o un pensiero nell'unico luogo dove il dolore vince la vergogna. A poco a poco, però, mancano gli strumenti («[...] non aveva/ con sé le forbici e neppure un coltellino multiuso da/ campeggio»), sfuggono le coincidenze necessarie («e nemmeno aveva mutato passo/ e non avrebbe mai preso quell'autobus») e la volontà non ha forza di opporsi, «[...] di strappare i fiori con le mani» e magari prendere lo scooter. Le tinte invernali del paesaggio interiore sfumano su una piazza assolata, in un chiasso di vita e colori di ragazzini che corrono a scuola. Gli occhi nascondono nella luce il dolore «che col freddo di quei giorni neanche gli pareva vero».

L'ultimo congedo ribalta, in un certo senso, lo schema precedente: due figure partono per Weimar, arrivano al tramonto, ma la città appare abbandonata da tempo. Proseguono allora senza fermarsi «[...] su per la collina boscosa dell'Ettersberg/ sempre più scura» verso il campo di Buchenwald. Giunti a destinazione, «[...] il monumento ai caduti a lato dello spiazzo/ non aveva niente di particolare» e non si vede neppure la scritta in ferro battuto sul cancello d'ingresso, *Jedem das Seine* (*A ciascuno il suo*), quel motto d'inferno, scherzo del diavolo che gioca con la parola a confondere l'uomo. La notte ha riassorbito ogni traccia e l'oscurità diventa di nuovo tutta interiore: troppo *alto* il dolore e oscena la vergogna. Gli occhi, che avevano appena ripreso la luce, tornano a chiudersi proprio nel luogo della memoria collettiva, dove i morti non hanno più i loro veri nomi e sono i morti di tutti, i morti che diventano allora *la morte*, come a un certo punto i sassi di una pietraia diventano *la montagna*, senza più distinzione.

Federico Federici